

Article | Une charge positive : le collectif Double Négatif

 esse.ca/fr/article/57/une-charge-positive

Une charge positive : le collectif Double Négatif

Par Brett Kashmere

L'année 2005 a été déterminante pour le milieu du film et de la vidéo expérimentaux de Montréal, déjà en pleine ascension.

En effet, une nouvelle génération de cinéastes locaux ayant conspiré pour créer le collectif Double Négatif/Double Negative collective s'est mise à attirer beaucoup d'attention. Comme la plupart des nouveaux collectifs, cette dynamique bande d'expérimentateurs médias a vu le jour manifeste en main. Regorgeant d'hyperboles anti-Hollywood, leur credo esthétique prône une interface artiste-spectateur plus relationnelle. Caractérisant le cinéma « conventionnel » de pharmacie fournissant des sédatifs à sa « clientèle », les artistes de Double Négatif préfèrent stimuler la conscience perceptive des spectateurs en plaçant la spécificité du moyen d'expression à l'avant-plan de leur pratique commune. « Nous jouons le rôle d'un alchimiste, écrivent-ils. Nous favorisons les accidents, les découvertes, les échecs, les processus qui mènent à des paysages inconnus, l'éphémère tangibilité des forces mystiques et transformationnelles, la création d'objets délicats et capricieux dans l'obscurité. » Bon, voilà qui est fort prometteur... mais qu'en est-il des œuvres ?

La deuxième projection de groupe de Double Négatif, qui a eu lieu en mars 2005 au cinéma Parallèle, avait à son programme la plupart des dix films et bandes vidéo présentés lors de la première manifestation du collectif, en juillet 2004 (au centre de visionnement de l'Office national du film, rue Saint-Denis). En dépit de modalités de projection plutôt boiteuses découlant des politiques draconiennes d'Ex-Centris en la matière, le programme comportait plusieurs œuvres méritant de multiples visionnements, dont les meilleures abordaient d'une façon nouvelle les démarches d'intervention manuelle directe sur le support filmique et certaines préoccupations d'ordre structurel. *Chiasmus* (2003), de Daichi Saito, est une vibrante étude de mouvement d'une durée de six minutes, filmée en noir et blanc à haut contraste. Partant d'une conception du film en tant que métaphore du corps humain animé, *Chiasmus* contient plus d'énergie physique, de souplesse et de tension rythmique que toutes les œuvres se voulant expérimentales que j'ai vues à Montréal depuis de nombreuses années. Une danseuse pratiquement indiscernable est transformée en forme abstraite au moyen d'un cadrage fractionné et d'une composition à deux tons ainsi que par la rapidité de ses propres mouvements. Des bruits d'aspiration d'air disjoints syncopent la cadence visuelle, effaçant les distinctions entre image et son, vision et ouïe.

Non satisfait de sa réussite, Saito reprend dans *Chasmic Dance* (2004) les rebuts de montage de *Chiasmus* pour créer une évocation encore plus forte de la musique visuelle. « Si *Chiasmus* est un film sonore silencieux, explique l'artiste, *Chasmic Dance* est un film muet sonore. » Il ajoute : « La motivation première pour la réalisation de *Chasmic Dance* est venue du sentiment que j'ai éprouvé après avoir terminé *Chiasmus* : une étrange impression d'aliénation face à mon propre travail, lequel, une fois mené à bien et séparé de moi [...] est devenu une entité autonome douée d'une vie propre. C'est comme si l'on créait quelque chose, et qu'une fois cette œuvre terminée, elle vous tournait le dos et s'éloignait de vous. Il y a un sentiment de vide (d'où le titre « Chasmic » Dance) entre le créateur et son produit. Mais il en va tout autrement des chutes. Les chutes [...] stimulent pour ainsi dire l'imagination, car elles représentent un potentiel non réalisé. » Convergence binaire entre film et vidéo, *Chasmic Dance* joue sur le choc des contraires : analogique et numérique, chimique et électronique, organique et synthétique, abstrait et figuratif, surface et profondeur, lumière et obscurité. Un intense effet stroboscopique, produit par une fréquence de trames incongrue (un film en 16 mm a été projeté et capté sur bande vidéo, transféré du format NTSC au format PAL, puis filmé de nouveau à partir d'un écran de télévision ; les épreuves contact et optiques ont ensuite été tirées et mises en format bipack), crée une succession d'images consécutives à mesure que les formes se déconstruisent et se régénèrent continuellement. Les textures de surface crépitent et papillotent, glissent et cherchent une traction alors que les éléments source traversent un processus de mutation perpétuel.

Mouvement de Lumière (2004), de Karl Lemieux, film 16 mm peint à la main d'une durée de huit minutes, rappelle la technique du *all-over* – consistant à utiliser toute la surface picturale – caractéristique de certains expressionnistes abstraits et automatistes. En se limitant à une palette de gris, Lemieux évoque des paysages extérieurs (comme des volutes de fumée tournoyante) et des objets éphémères du quotidien (des cierges magiques d'anniversaire, par exemple). La bande sonore tonitruante d'Olivier Borzeix semble parfois diriger les rythmes visuels naturels du film (de la même manière que la poésie optique d'Oskar Fischinger, qui était souvent synchronisée à de la musique classique), mais les gestes de Lemieux sont trop rapides et assurés pour se laisser submerger par un élément audio additionnel. À l'instar des films de Saito et de *Mouvement de Lumière* de Lemieux, la vidéo numérique de Julien Idrac, *The Nervous Loops* (2005), se déroule dans le registre de l'abstraction en noir et blanc. Suggérant un kinétoscope aplati – mécanisme inventé par Thomas Edison qui servait à créer une impression de mouvement grâce à une pellicule filmique défilant indéfiniment en boucle devant une source de lumière munie d'un obturateur rapide –, *The Nervous Loops* consiste en un espace horizontal blanc, qui fait office d'appui pour une masse noire floue vrombissante et palpitante. *Las Mujeres de Pinochet* (*les femmes de Pinochet*) (2004), d'Eduardo Menz, combine une juxtaposition symétrique et télescopée, une imagerie télévisuelle poignante, des fragments sous-titrés où l'on entend une voix hors champ en espagnol et un procédé analytique servant à révéler d'horribles actes de misogynie et d'hypocrisie commis par l'ancien dictateur chilien. Plus préoccupés

par l'affect personnel que par une exploration liée au moyen d'expression, Michael Rollo, dans *still/move* (2003), réflexion sociologique distanciée sur son histoire familiale, et Amber Goodwyn, dans *distance is relative* (2004), récit de voyage muet filmé en 16 mm et conçu autour du thème romantique de l'être aimé absent, s'intéressent avant tout aux perceptions individuelles de la mémoire. Dans *still/move*, Rollo transpose l'architecture des albums photographiques afin de tisser une chronique de l'effritement de la communauté où vivaient ses grands-parents, dans une prairie traversée par un chemin de fer. Avec son cadrage noir et blanc d'une grande précision, sa trame ambiguë et non résolue et sa cadence lyrique, *distance is relative* de Goodwyn s'apparente plus à un processus de découverte d'un mode d'expression et d'une technique qu'à la narration picaresque d'une quête.

En plus de faire connaître la production des artistes du collectif, la manifestation printanière de Double Négatif marquait l'inauguration d'une programmation bimensuelle au cinéma Parallèle. Ainsi, la présentation suivante, au mois de juin, consacrée au travail du légendaire cinéaste new-yorkais Ken Jacobs, proposait deux performances filmées issues des séries *Nervous System* et *Magic Lantern*, entrecoupées par *The Whirled* (1956-62), un ensemble de quatre courts métrages « perdus » remontant à la fin des années 1950 et au début des années 1960. Suivait la présentation, échelonnée sur deux soirs au cinéma De Sève de l'Université Concordia, du gigantesque *Star Spangled to Death* (1957-2003), œuvre épique d'une durée de huit heures décrite avec justesse par J. Hoberman, critique du journal *Village Voice*, comme « le summum du film d'avant-garde ». La condamnation élaborée et sans retenue que fait Jacobs de la société américaine d'après-guerre (Jacobs a entamé la réalisation du film il y a cinq décennies) compose l'œuvre la plus significative et la plus résolument « avant-gardiste » du nouveau millénaire. Les projections du film au Festival de New York en 2003, et au *Festival du nouveau cinéma de Montréal* en 2004, le prix que lui a décerné la L.A. Film Critics pour le meilleur film indépendant/expérimental et son apparition sur la liste des dix meilleurs films de plusieurs critiques en 2004 ont propulsé *Star Spangled to Death* dans une strate supérieure en matière de reconnaissance publique, ce à quoi un film alternatif de huit heures ne pourrait normalement prétendre. Combinant des segments de films ethnographiques trouvés, de dessins animés racistes, de discours présidentiels donnant froid dans le dos et de documentaires de campagnes électorales avec de délirantes performances improvisées des compères Jack Smith et Jerry Sims, *Star Spangled to Death* exsude tour à tour un ennui complice et un désordre indiscipliné. Pierre angulaire de la vie et de l'œuvre de Jacobs, *Star Spangled to Death* démontre que l'expansion formelle et la critique socio-politique sont nécessairement liées.

Une charge positive : le collectif Double Négatif

La présence croissante de Double Négatif au sein de la communauté, ajoutée à son appréciation du potentiel d'émerveillement et de transformation du cinéma, a insufflé aux lieux de projection indépendants de Montréal une bonne dose d'énergie positive, jetant du même coup les bases pour une poursuite de ce type d'intervention. Comme le disent les

membres du collectif dans la conclusion de leur manifeste : « Nous n'avons aucun précepte à dicter en ce qui a trait à ce qu'un film devrait être, mais nous travaillons à élucider ce qu'il est : des passés et des avenir impossibles jalonnant une trajectoire tracée par un présent défilant sans fin, des images qui s'arrêtent et qui repartent, en provenance de quelque part là-haut, derrière nos têtes. »